AÑO III. MADRID, 1 DE FEBRERO DE 1923. NÚM. 16.

HESPERIA

REVISTA TEOSÓFICA Y POLIGRÁFICA

Director: MARIO ROSO DE LUNA Y BOVER
Administradora: Srta. SARA ROSO DE LUNA Y ROMÁN

Redacción y Administración: CALLE DEL BUEN SUCESO, núm. 18 duplicado.

«Satyat nasti paro Dharma». — La religión más elevada es la Verdad. (Lema del Maharajá de Benarés.)

SUMARIO

LAS MIELES DEL AMOR

UN DOCUMENTO PALEOLÍTICO DEL ETERNO TEMA (1)

El joven naturalista Francisco Hernández-Pacheco, hijo del académico de Ciencias y catedrático de la Central, D. Eduardo, ha publicado en el *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural* (t. L, 15 de marzo de 1921) un interesante informe acerca de cierta curiosísima pintura rupestre paleolítica por él estudiada en Bicorp (Valencia).

El título de dicho informe: «Escena pictórica con representaciones de

(1) Número 154 del Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español, recientemente celebrada en Madrid.

insectos de la época paleolítica» es exacto desde el punto de vista de la ciencia corriente, como lo son, situándose en el plano de las investigaciones científicas positivas, las deducciones que hace acerca de las condiciones climatológicas de vegetación y fauna de la época prehistórica a que esta escena corresponde. En todo ello se ve al investigador que trata de ajustarse a los cánones de una ciencia vaciada en los moldes que ella misma se ha formado a su capricho. En este aspecto de la cuestión, nada en contra podrán decir los sabios más o menos discutibles y dogmatizadores, especialmente si son extranjeros.

Pasando por alto la descripción del lugar—una covacha de escasa profundidad, con pinturas ocráceas del llamado *tipo levantino* de Alpera, Morella y Agua Amarga, hacia la cumbre de un paredón de caliza miocena sobre base de formación triásica—, diremos con el joven informante que «la pintura en cuestión representa tres largos trazos finos y verticales, a manera de cuerda, que parecen colgar de otros dos gruesos trazos horizontales de soporte, con dos figuras humanas como asidas a aquélla y rodeadas por un enjambre de abejas, de esas abejas selváticas tan frecuentes en el país». Para aquél, el artista quiso representar, por tanto, «dos hombres trepando por unas cuerdas sujetas a unos palos que están en lo alto de un tajo junto a un nido de abejas, nido al que los dos ascienden para aprovechar su miel. Las cuerdas aparecen desviadas de la vertical en su parte inferior por la presión que hace el de abajo al trepar por ellas», según puede verse en la actual Exposición del Arte Prehistórico Español, que tan visitada y admirada fué por todos.

Para nosotros, sin embargo, la figura de arriba es una mujer, no un hombre, como lo revelan sus airosas formas, tan parecidas a las de las mujeres de la *Danza de Cogul*, o a las de la *Danza ritual de Orange Spring*, según Tongue, y, como tal mujer, lleva en la mano izquierda un recipiente *(matraz* o *matriz)* como simbolismo femenino, mientras que en la derecha—que aparece destruída por un agujero natural, o bien uno artificial con el que, intencionadamente o no, se borrase el brazo derecho de la figura (1)—, pudo llevar uno de esos emblemas masculinos, que casi nunca faltan en representaciones de esta índole, como no faltan en las danzas de las *nautches*, en las pinturas de los *soles* nahoas y en «el objeto

(1) Esto en el supuesto de que el tal agujero sea posterior a la pintura, como creemos, pues en el caso contrario (poco creíble, dado que entonces habrían emplazado a distancia de él la figura, antes que pintarla, sin el brazo derecho) representaría él un nido de abejas.

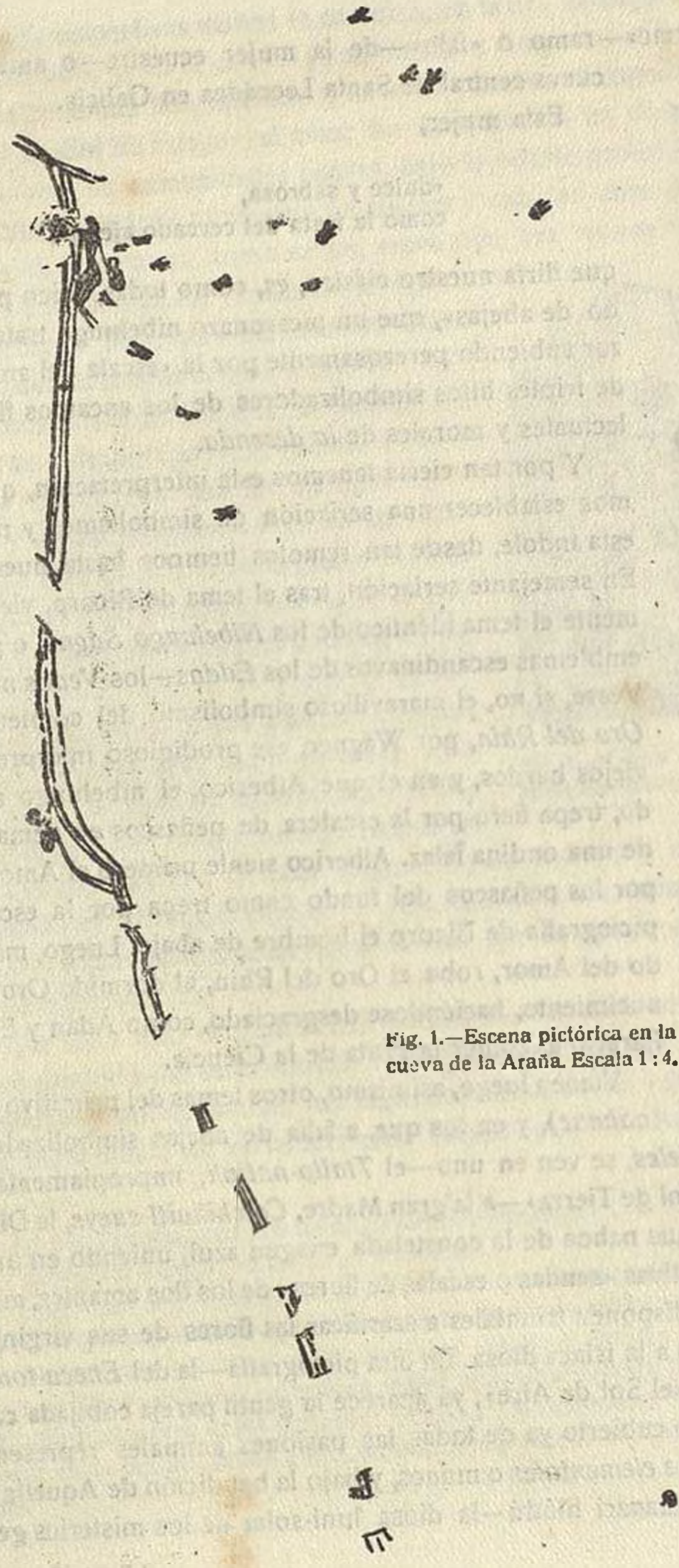


Fig. 1.—Escena pictórica en la cueva de la Araña. Escala 1 : 4.

maciforme»—ramo o «falo»—de la mujer ecuestre—o amazona—de la cueva central de Santa Leocádea en Galicia.



Fig. 2.—Figura pintada en la cueva de la Vieja, en Alpera, según Breuil. Escala 1 : 3.

Esta mujer,

«dulce y sabrosa,
como la fruta del cercado ajeno»,

que diría nuestro clásico, es, como todas, «rico panal rodeado de abejas», que un picaronazo nibelungo trata de alcanzar subiendo perezosamente por la «escala del amor», escala de triples hilos simbolizadores de los encantos físicos, intelectuales y morales de *la deseada.*

Y por tan cierta tenemos esta interpretación, que podríamos establecer una seriación de simbolismos y pinturas de esta índole, desde tan remotos tiempos hasta nuestros días. En semejante seriación, tras el tema de Bicorp, viene lógicamente el tema idéntico de los *Nibelungo-Sagas*, o primitivos emblemas escandinavos de los *Eddas*—los *Vedas* nórticos—. Véase, si no, el maravilloso simbolismo del comienzo de su *Oro del Rhin*, por Wágner, ese prodigioso intérprete de los viejos bardos, y en el que Alberico, el nibelungo apasionado, trepa fiero por la escalera de peñascos en demanda loca de una ondina falaz. Alberico siente primero el Amor y trepa por los peñascos del fondo como trepa por la escala de la pictografía de Bicorp el hombre de abajo. Luego, maldiciendo del Amor, roba el Oro del Rhin, el dormido Oro del Conocimiento, haciéndose desgraciado, como Adán y Eva en el Paraíso al comer la Fruta de la Ciencia.

Vienen luego, asimismo, otros temas del primitivo México *(Códices del Anahuac)*, y en los que, a falta de abejas simbolizadoras de amorosas *mieles*, se ven en uno—el *Tlalto-natiuh*, impropiamente denominado «el Sol de Tierra»—a la gran Madre, *Calchihuitl-cueye*, la Diosa del Amor, la Venus nahoa de la constelada enagua azul, uniendo en una sola las dos respectivas «sendas o escalas de flores» de los dos amantes, mientras que éstos se disponen triunfales a sacrificar las flores de sus virginidades en holocausto a la isiaca diosa. En otra pictografía—la del *Eheca-tonatiuh*, mal llamado «el Sol de Aire», ya aparece la gentil pareja cobijada cabe el hogar-cueva, a cubierto ya de todas las pasiones animales representadas por otros tantos *elementales* o monos, y bajo la bendición de Aquella Gran Madre—la Ardhanari hindú—la diosa luni-solar de los misterios genera-

tivos y en cuyas respectivas manos se ostentan, en la una el linghan o phalo lunar masculino, y en la otra, el yoni, matriz o fuego solar femenino, cuando no la femenina flor, mientras que en una tercera pictografía, la del *Tleto-natiuh* o «Sol de Fuego», el amor ha florecido ya en dicha cueva, matriz sacrosanta de humanidades futuras, bajo la celeste protección de la consabida diosa con todo un cortejo de alegres y canoras aves que revolotean sobre la feliz pareja, como saltan, repetimos, los *monos* de las pasiones en el Ehecatonatiuh, y como en jeroglífico de Bicorp o *Bi-corps*—literalmente «los dos cuerpos», en lengua latina—, zumban en torno de ellos melífluas abejas... El capítulo II de la obra de Alfredo Chavero, «México a través de los siglos», nos muestra las figuras en cuestión, y a ellas remitimos al lector curioso.



Fig. 3.—Venus prehistórica de Santa Ana (Cáceres). Escala 1 : 6.

De todo esto ya, a la leyenda greco-asiática de *Psiquis* y *Heros*, de Apuleyo—sobre la que ha escrito nuestro docto Bonilla San Martín un precioso libro (1)—o a la caballeresca del caballero y su *Dama*, no queda más que un paso que dar y, con otro más, llegamos hasta el célebre cuadro de Rubéns (Museo del Prado), representando a una *Ninfa* perseguida por un sátiro, es decir, otra vez al tema original de las ondinas y el nibelungo, tema pintado en Bicorp, creído en la vieja Escandinavia como en el resto del mundo, e inmortalizado en nuestros días por la epopeya musical del coloso de Beyreuth (2).

—¿Que todo esto es *fantasías?* —¡Bueno!—les diré con olímpico y teosófico desdén a los seudo-doctos que tal piensen. Sin apelar a mis títulos literarios y universitarios, tan legítimos como los de cualquiera otro, hay un buen medio de esclarecer estas cuestiones de una vez para siem-

---

(1) Adolfo Bonilla y San Martín: *El mito de Psiquis; un cuento de niños, una leyenda simbólica y un problema de la filosofía.*

(2) Todo esto nos da también la clave acaso del destino originario de tales *grutas* o *abrigos paleolíticos.* ¿Quién no ve en ello una anticipación, ya que no una reminiscencia asirio-parsi, de aquellas célebres criptas de los vergeles-templos de *Venus-Milita,* donde toda mujer asirio-babilónica había de prostituirse religiosamente antes de poder contraer matrimonio? Verdaderamente que para estas cosas, como para tantas otras, el mundo ha sido siempre el mismo.

pre: la de revisar antes—¡cualquiera es capaz!—a qué cosa se llama *razón* y a qué otra *fantasía*, y negar por adelantado personalidad crítica a cuantos pretendan hoy explicar religiones y mitos antiquísimos por ritos modernos, y los científicos o artísticos simbolismos de otros remotos días por una ciencia harto deficiente, que empezó ayer y cambia cada día como las modas femeniles, sin lograr tampoco ver de acuerdo a sus respectivos cultivadores, más rivales entre sí que lo que antaño lo fuesen los capuletos y montescos de Italia. Nosotros nos atendremos siempre al dicho de Teofrasto Paracelso, el descubridor del hidrógeno y fundador de la medicina moderna cuando dijo: «*Lo que una generación considera como la cumbre del saber, es a menudo considerado como absurdo por la generación siguiente, y lo que en un siglo pasa por superstición puede formar la base de la ciencia en el siglo venidero.*»

R. DE L.

(Clichés propiedad de la Junta de investigaciones arqueológicas y prehistóricas.)

"MANZANAS DE ORO"

Los donosos descubrimientos de la crítica.

«Gracias a mi pluma será inmortal la historia íntima de la pervertida sociedad romana. He descubierto que Gelio llora en público a su difunto padre, pero en público tan sólo; que Daulo ha sido sepulturero antes que médico; que la ardiente Lesbia no cierra sus puertas a ningún género de galanes; que Nevia engaña a su amado esposo Rufo; que ni Lycoris tiene cabellos ni Egle dientes; que Corbiano es hijo de un esclavo, y que Escazón, el filósofo, no es tan severo como su traje. Afra tiene cincuenta años, y presume sin embargo; Ammiano es algo más que hijo de su madre; Atalo, el abogado célebre, es un miserable flautista; Paulo no hace sus versos, pero Gala si hace todas las mañanas su cara; Filenis, bajo sus afeites, es calva, bermejiza y tuerta; Febo, patizambo; Pennilio, un cerdo. Codro, con todas sus ínfulas de potentado, ha puesto a precio su amor para poder cenar esta noche; Póstumo acaba de ser abofeteado, ¿por quién?, por su *amigo;* Sanfino miente riquezas mientras tiene que adular a los esclavos de Faventino; Gauro, en fin, bebe como Catón, escribe malos versos como Cicerón, padece indigestiones como Marco Antonio y es glotón como Apicio, pero no es un Apicio, un Antonio, un Catón, ni un Cicerón...

Cuando hube así reemplazado la adulación por la diatriba adverti que mi tarea era más fácil: la sociedad romana, sin rejo ni méntula, es tan ridícula como viciosa. A un zapatero que daba al pueblo combates de gladiadores le atravesé bien pronto con mi lezna poética. Ligurino, en su propia mesa, nos

recitaba sus pueriles y desdichadas estrofas; las ridiculicé y enmudeció el coplero. Gelia se perfumaba de cabeza a pies; aventé con mis versos los perfumes de Gelia y descubrí que olía mal. Decíase por doquier que Cotilo era un admirable joven: «¿Por qué?—exclamé—, ¿porque se riza el cabello?, ¿porque tararea canciones egipcias?, ¿porque sólo se ocupa en charlar frívolamente con las mujeres o escribirse a sí propio cartas amorosas? ¡Por Júpiter! Jivio Gargiliano es un hombre tan bien criado como Cotilo: se depila la barba, el pecho, las piernas y todo lo depilable.»

Thais es tan buena, que ¡nunca ha dicho que no! Ceciliano me llama imbécil porque no le presté antaño cien sextercios; Filenis no llora sino con un ojo... ¡Filenis es tuerta! El abogado Póstumo sale de su casa cargado de legajos y con la gravedad de un Bruto o de un Cicerón; pero... Póstumo no sabe leer. Pontiliano no devuelve los saludos. ¡Recibe, Pontiliano, mi último adiós!...

«Triste oficio es, en verdad, el oficio de poeta. Adular a unos, insultar a otros, odiar a éste, humillarse ante aquél, ¡y todo para morirse de hambre! De las nueve castas hermanas—las musas—no hay una siquiera que depare riquezas. Febo es una pobre deidad; Baco no sabe sino brindarnos yedra y Minerva un poco de sabiduría; el Helicón no da sino frías aguas, las liras de sus diosas y sus aplausos estériles, y el Parnaso, en fin, una sombra, vana como la misma gloria. ¡Oh, pensaba yo ocultando mi amargura bajo risueño gesto, si el cielo me hubiese concedido una pequeña granja donde poder vivir y mi existencia entonces, libre de humillaciones y penalidades, se hubiera deslizado sin fausto en el seno de la mediocridad y del estudio! Tranquilo y feliz así no tendría que adular a nadie ni aguardar en la glacial antecámara a que se levantase *el amo* para dirigirle mi salutación matutina.»—MARCIAL.

(Traducción de las *Memorias* del gran satírico Marcial, por D. Miguel Romero Martínez.)

LA VOLUNTAD

La voluntad se desarrolla por la acción y se fortalece por la fe. Los movimientos voluntarios del cuerpo, como el andar, los efectuamos porque estamos seguros de ello. El temor y la duda paralizan la voluntad y engendran impotencia; pero la esperanza y la fe obran maravillas. El abogado o el médico sin fe en su aptitud incurrirán en errores, y si sus clientes los echan de ver, se irá desacreditando; pero el charlatán o el ignorante lograrán éxito si tienen confianza en sí mismos. Dice Bulwer Lytton que las víctimas del espectro son los que quisieran aspirar y temen. El temor y la duda son los infernales hijos de la ignorancia que arrastran al hombre a la perdición, mientras que la fe es el ángel de blancas vestiduras que le presta sus alas y le infunde poder. Krishna le dijo a Arjuna que quien duda perece.

La fe es el conocimiento del alma; y, por tanto, mejor es fe sin erudición que erudición sin fe; la fe ciega sin conocimientos es más útil que los conocimientos imperfectos sin fe y, por consecuencia, sin acción. La fe robusta, aunque se apoye en un concepto erróneo, obra poderosamente intensificando la imaginación, de suerte que exalta la imaginación, fortalece la voluntad, destierra el dolor, cura las enfermedades, excita el heroísmo y transmuta el infierno en cielo.

El único modo de fortalecer la voluntad es obrar de conformidad con la ley. Cada acción engendra un nuevo impulso que acrecienta la energía ya existente. Las acciones buenas aumentan el poder para el bien; las acciones malas, el poder para el mal; pero quien obra por impulsos externos carece de voluntad propia, y si obedece a impulsos inferiores se convierte pasivamente en criminal o mentecato. Los horrendos crímenes suelen perpetrarse sin provocación suficiente, porque el criminal no tiene fuerzas para resistir el impulso que le mueve a perpetrarlo. Más que malvado, es un sér débil y casi irresponsable, esclavo de los impulsos que le dominan e instrumento inconsciente y víctima de quien sabe excitar sus emociones. Le sucede lo que a los soldados de dos ejércitos contrarios, que sin ser necesariamente enemigos personales, se matan por exacerbamiento de la pasión. Cuanto más cedan a sus impulsos, tanto más disminuirá su resistencia y en su debilidad estará su ruina. Poco vale ser pasivamente bueno, si así llamamos a la abstención del mal. Quien no hace ni bien ni mal de nada sirve. Una piedra, un animal, un imbécil pueden tenerse por buenos, porque no obran mal. Un hombre que cien años viva, puede no haber sido de mayor utilidad que una piedra. «Al que no es fervoroso ni frío, sino tibio, lo eliminará la naturaleza.»—Biblia.

DR. FRANZ HARTMANN.

(De la célebre obra *Magia blanca y negra* de este gran discípulo de H. P. Blavatsky.)

¡NADA NUEVO BAJO EL SOL!

Todas nuestras ideas tienen un precedente oriental y arcaico, estudiado por la «Sabiduría primitiva», vulgo «Teosofía».

«Todo el teatro griego, toda la literatura latina, todas las obras maestras del siglo de oro francés—dice el docto Jacobus Thomasius en su célebre obra *De plagio litterario* (1684)—son meras variantes de temas anteriores, o sea «plagios» de alguna de las obras primitivas.»

Y como éstas, llámense «Mahabharata», «Iliada» o «Las mil y una noches», están inspiradas en tradiciones populares, y estas últimas en las enseñanzas primievales de los Padres o Pitris, síguese de aquí que son teosóficas y viejas las cosas que se creen más modernas.—R. DE L.

El mérito poético-literario de "Don Juan Tenorio"

A mi querido amigo y compañero, don Alejandro Móner Sánchez, juez de Colmenar (Málaga).

I

Sólo es lícito el plagio en literatura *robando* y *matando a la vez.* Esta frase de Valera, defendiendo el plagio en su polémica con Campoamor, la recuerda muy oportunamente González Serrano a propósito del *Fausto*, de Goethe (1), y puede repetirse, quizá con más motivo, con referencia al *Tenorio*, de Zorrilla, que, no obstante haber sido calificado por algún crítico (2) de «miserable parodia», tiene el mérito indiscutible de haber eclipsado por completo a todas las demás interpretaciones de la célebre leyenda.

En efecto: ya fuese el propósito del autor, como creen algunos, hacer simplemente una nueva refundición de las conocidas obras de Tirso de Molina y de Zamora, o ya fuese, como vengo sosteniendo yo, el de exponer, con el pretexto de la leyenda, una luminosa tesis filosófico-religiosa—la de la redención por el amor (3)—, lo cierto es que la forma literaria del drama es tan maravillosamente bella que no ha sido superada en ningún otro, antiguo ni moderno, y en cuanto a las interpretaciones del tipo, sólo la iguala *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, en inspiración poética.

Sin la variedad y riqueza métrica de esta última composición, y adoptando casi exclusivamente el metro octosílabo, por ser el que más se pres-

(1) U. González Serrano: «Goethe», *Ensayos críticos*, pág. 289.
(2) Martínez Villergas.
(3) En oposición al «ojo por ojo» y «diente por diente», de la Ley del Talión. La reparación de un mal no puede hacerse causando otro mal, sino mediante un bien. Tampoco cabe la redención por castigo.—«La redención de una falta no tiene lugar de ningún modo, porque el alma venga condenada a ello. La redención de una falta se hace por amor.»—Rufina Noeggerath, *La Vida de Ultratumba*, páginas 53 y 54, tomo II; comunicación atribuida a Heroán, Gran Sacerdote de la India antigua.

No es mala lección esta para los criminalistas de las escuelas clásica y expiatoria y cuantas defienden la teoría de la retribución del mal causado por el delito mediante la pena, la venganza social, el derecho a castigar, etc.

ta a la soltura y facilidad del diálogo, parece matizar cada escena, y aun cada momento, con la combinación rítmica más adecuada. Así son los versos del *Tenorio*, al decir de un escritor, *esculturales, únicos.*

Desde las primeras escenas (1), que son un prodigio de arte y de color, se inicia ya en el primer acto esta inimitable adaptación de la rima, no sólo a la acción que se desarrolla, sino hasta el personaje que habla. Por eso cambia de verso cuando entra Centellas y le hace decir:

¿Cuándo aquí sin mi presencia
tuvieron lugar las órgias (2)
que han hecho raya en la época?

Parece realmente que se oye hablar a un capitán de aquellos famosos *Tercios de Flandes*, y esto sin necesidad de hacerle decir: ¡mil rayos!..., ¡mil bombas! y otras interjecciones que los autores modernos, con evidente mal gusto, se creen obligados a emplear cuando sacan a un militar a escena. Es la rima segura, enérgica y rápida, como una voz de mando, acentuada con el empleo de algún esdrújulo, y el asonante, repetido uniformemente en el romance, como el paso de un batallón al redoble del tambor, lo que evoca en nosotros, sin poderlo remediar, el recuerdo de aquellos gloriosos guerreros (3).

---

(1) De las comedias españolas que conozco, sólo encuentro un comienzo tan acertado en *La vida es sueño* y *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón, torpemente sustituido en esta última por el refundidor. Yo, sin embargo, tuve la fortuna de ver, no hace muchos años, representada esta obra, tal y como la escribió su autor, en el Teatro Español, de Madrid. Injusto sería no citar también alguna comedia moderna, como *El Alcázar de las Perlas*, de Villaespesa, cuya primera escena es verdaderamente primorosa, y *El Gran Galeoto*, de Echegaray, que empieza cen un prólogo difícil de igualar en grandiosidad.

(2) Así dice el texto: «órgias» en vez de «orgias». No es de creer que este cambio de acento sea incorrección gramatical, ni menos un ripio, cuando tan fácil le hubiera sido a Zorrilla evitarlo, con sólo suprimir el artículo, compensando así la sílaba de más que implica la acentuación exacta de la palabra. Es que requiere esta acentuación el tono rápido del discurso, como veremos después.

(3) Esta imitación de los sonidos y el movimiento en los musicales y armoniosos versos de Zorrilla es muy frecuente en él, como en todos los grandes poetas. En los tratados de «literatura preceptiva» suele citarse como ejemplo su conocida poesía «La tempestad». En ella vemos admirablemente deslizarse las nubes por el espacio, cuando dice:

¿Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan
del aire transparente por la región azul?

Las aventuras de Tenorio y Mejía están relatadas en la escena de *la apuesta* en aquellas hermosas quintillas que todos sabemos de memoria:

... Pues señor, yo desde aquí
buscando mayor espacio...

sin duda, por ser la quintilla el verso que mejor se presta a la forma narrativa, repitiendo Mejía los consonantes, y aun las mismas frases de su rival, para hacer resaltar la semejanza de ambas relaciones, marcándolas el verso, como la repetición de motivos en la música suelen marcar la semejanza de ciertas situaciones y afectos. Del propio modo termina el acto, con la prisión de los dos, por delación recíproca, recurso escénico de gran efecto y que hace que generosamente se suprima, por no desvirtuarla, la brevísima escena que sigue.

Más acertada aún, si cabe, es la elección de la octavilla en la descripción que de doña Inés hace la Brígida a don Juan y en la carta de éste a doña Inés. No hay en toda la métrica castellana verso más a propósito para expresar sentimientos tiernos y delicados. Así lo entendería Espronceda cuando la usó en su apasionadísima poesía *El reo de muerte*, que a tantos ha emocionado, hasta hacerles verter lágrimas; en su *Canto a la muerte del Diablo Mundo* y en otras muchas, incluso el *Estudiante de Salamanca*, a cuyo final, y cuando es mayor la fuerza pasional del poema, recorre con ella casi todos los metros, desde el endecasílabo:

El caído lívido esqueleto
los fríos, largos y asquerosos brazos
le enlaza, en tanto en apretados lazos
y ávido le acaricia en su ansiedad...

¿Qué quieren cuando el paso de su vacío ocupan
del cénit suspendiendo su tenebroso tul?
¿Qué brazo las impele, qué espíritu las guía,
con qué secreto impulso por el espacio van?...

Y luego oímos el estampido del trueno, con todos sus ecos y resonancias, en este verso:

«El ruido con que rueda la ronca tempestad».

En el *Tenorio* iremos descubriendo sucesivamente muchas de estas bellezas, verdaderos «tesoros ocultos» para el vulgo, y aun para la mayoría de los literatos.

hasta el de tres sílabas:

Tal dulce—suspira—la lira—que hirió...

. . . .

Un diálogo sostenido por una persona que está en la calle con otra que se halla asomada a una ventana requiere contestaciones breves, casi monosilábicas. He aquí por qué fué elegido el *ovillejo* en las escenas de don Luis con doña Ana y de don Juan con Lucía. Esta última se dice que fué la primera de la obra que escribió Zorrilla, rimándola en una noche de insomnio (1).

---

(1) En un trabajo histórico-crítico muy interesante, publicado en el número 203 de la *Novela Teatral*, el 29 de octubre de 1920, se añade que dicha escena está tomada del *Don Juan de Mañara*, de Dumas. No sé lo que habrá de cierto en ello. Lo que sí sé es que los mencionados ovillejos han tenido infinidad de imitadores. Sólo a título de curiosidad me permito recordar ahora un cuentecillo poético que leí hace años: *La Marquesa de Valverde*, cuyo autor, de quien por discreción callo el nombre, tuvo el atrevimiento de dedicárselo a don Emilio Castelar. Allí figuran también unos ovillejos «por la ventana», que dicen así:

—¿Qué esperáis, marquesa, aquí?
—A ti...
—Es que ya salió el lucero...
—Te espero...
—¿Y estás sin manto y sin broche?
—De noche.
—Es de salud un derroche
con estas noches tan frías.
—Sabía que tú vendrías,
y «a ti te espero de noche».

—Ya la impaciencia me asalta
—Pues salta...
—¿Yo profanar esta orla...
—Por la...
de tu cara soberana?
—Ventana.
—No me seas inhumana
y ábreme la puerta presto.
—No; dame tú gusto en esto
y «salta por la ventana».

Es de advertir que quien habla así con la dama es el propio marqués, su marido, y que el motivo de pretender ella que salte por la ventana es para dar tiempo a que salga «por la puerta» el amante que se hallaba dentro de la casa.

Bien es verdad que este último era un gallardísimo estudiante, como el de «Salamanca», de Espronceda, de donde imitó también no poco el autor, y en cambio el marqués era:

un señor de campanillas
ni muy viejo ni muy verde,
de espadín y de golillas.

Las octavillas con que empieza el poema son, sin embargo, aceptables y hacían esperar algo mejor de lo que sigue. Dicen así:

En fin, basta leer los siguientes versos para observar cómo, aparte de las palabras, va marcando la rima el galope desenfrenado de un caballo montado por un jinete inexperto:

¡Uf! ¡qué mareo! ¡qué afán!...
Veía yo unos tras otros
ante mis ojos pasar
los árboles como en alas
llevados del huracán,
tan apriesa y produciéndome
ilusión tan infernal,
que perdiera los sentidos
si tardamos en parar.

Sólo producen sensación semejante aquellos otros de Espronceda, que dicen:

¿Es del caballo la veloz carrera
tendido en el escape volador? (1)

En general, Zorrilla, poeta correctísimo y menos revolucionario que Espronceda, no abandona en su *Tenorio* el molde clásico; y con el frecuente empleo de las décimas y redondillas, recuerda a Calderón, a Lope, a Alarcón y al mismo Tirso; pero mucho más poeta que éstos y más conocedor de la flexibilidad y adaptación de las diferentes combinaciones métricas, las usa con mayor oportunidad y acierto (2), y, en prueba de ello,

---

Manso arrullo del Pisuerga
Valladolid adormece,
y un cementerio parece
por su calma la ciudad...
que cerró la noche fría
y sin estrellas el cielo
lúgubre cubre el suelo
la más densa obscuridad.

Pero cuando quiere ensayar endecasílabos o versos de medida, acentuación o cesura más complicada, le falta el oído. Véase, por ejemplo:

Alto, enhiesto, con el gesto altivo,
cubierto de sangre y de sudor,
único en pié, acaso único vivo
dueño del campo, gallo vencedor, etc.

(1) *El Diablo Mundo*, Introducción. Nótese que tanto Zorrilla como Espronceda emplean en sus respectivas descripciones el romance de asonante agudo.

(2) Las refundiciones de las obras clásicas deberían limitarse a eso: a buscar una mejor adaptación escénica y métrica, y eso con suma prudencia y un profundo respeto a la obra. El refundidor experto debe ser algo así como el retocador de un cuadro, que si se excede en su función, destruye el original en lugar de restaurarlo.

no recurre al endecasílabo más que en el último acto, cuando lo exige la majestuosa lentitud de la entrada de don Juan en el cementerio a devolver la visita al Comendador.

En cualquier otro lugar que lo hubiera empleado habría hecho perder el verso, aparte de esa gracia, facilidad y soltura tan admirables de que venimos hablando, bastante de su energía.

Veamos, por ejemplo, esta frase de don Juan, en la que condensa el más arrogante alarde de su valor:

... No son a mis bríos
menester falsos portentos,
porque tienen mis alientos
su mejor prueba en ser míos.

Aunque resulta un poco atrevida la pretensión de *transportar* estos versos a endecasílabos, lo intentaremos a este solo efecto, diciendo:

No precisaron simular mis bríos
falsos prodigios ni fingir portentos,
pues la prueba mejor de mis alientos
que pudiera alegar es el ser míos.

A la vista salta lo que pierde en concisión y energía la frase (1).

En suma, sea por deliberado intento del poeta, sea por mera intuición, todas las escenas y situaciones tienen su expresión adecuada en la combinación métrica correspondiente.

Yo más bien me inclino a creer lo último, esto es, que Zorrilla llegó a esta prodigiosa adaptación sin proponérselo, porque la poesía es siempre más espontánea que reflexiva y, como la música y el arte en general, *se siente* más que se piensa. Este es, quizá, su mayor encanto, y no creo que, en estos tiempos de crisis del libre albedrío, se trate, por eso, de quitarle

(1) El que quiera profundizar más en esto, puede hacer un estudio comparativo en dos escenas—una del *Tenorio* y otra de una obra cualquiera escrita en endecasílabos—en que la situación dramática sea análoga o parecida. Ya que he citado *El Gran Galeoto*, de Echegaray, puede servirnos de ejemplo la escena final de esta obra, en la que, al ser injustamente acusado por todos, el protagonista, de una falta que no ha cometido, acepta la situación en que le colocan, huye con la mujer de quien se le supone amante y culpa al «Mundo» de ello. Don Juan Tenorio también es acusado, en la escena X del acto cuarto, injustamente por el Comendador y por Mejía, puesto que su amor por doña Inés es puro, su arrepentimiento sincero y sus propósitos leales, y al no ser creído acepta la situación y se muestra como antes era. No pueden ser, por

ni un adarme de su mérito. Precisamente el argumento más débil contra la *Escuela positiva italiana*, que rebate gallardamente Gerófalo, es el de suponer que, al negar la libertad humana, niega también el mérito o demérito de nuestras acciones. No; el mérito no está en la voluntad. El que haya admirado el semblante de una mujer hermosa, no le habrá regateado

---

consiguiente, más semejantes ambas situaciones. La única diferencia está en que don Juan, en vez de culpar al Mundo, culpa al Cielo:

Dice Zorrilla «en octosílabos»:

¡Basta, pues, de tal suplicio!
Si con hacienda y honor
ni os muestro ni doy valor
a mi franco sacrificio
y la leal solicitud
con que ofrezco cuanto puedo
tomáis, vive Dios, por miedo
y os mofáis de mi virtud,
os acepto el que me dáis
plazo breve y perentorio
para mostrarme el Tenorio
de cuyo valor dudáis.
. . . .
Ulloa, pues mi alma así
vuelves a hundir en el vicio,
cuando Dios me llame a juicio
tú responderás por mí.
... y tú, insensato,
que me llamas vil ladrón,
di, en prueba de tu razón,
que cara a cara te mato.
. . . .
. . . .
Llamé al Cielo y no me oyó,
y pues sus puertas me cierra
de mis pasos en la tierra
responda el Cielo, no yo.

Y dice Echegaray en endecasílabos:

Nadie se acerque a esta mujer: es mía;
lo quiso el mundo, y yo su fallo acepto,
él la trajo a mis brazos. Ven, Teodora;
tú la arrojas de aquí. Te obedecemos.
. . . .
. . . .
¿Queréis pasión?... Pues bien: pasión, delirio...
¿Queréis amor?... Pues bien: amor inmenso.
¿Queréis aún más?... Pues más... ¡Si no me asusto!
Vosotros a inventar, yo a recogerlo...
Mas si alguno os pregunta quién ha sido
de esta infamia el infame medianero
respondedle: tú mismo, y lo ignorabas,
y contigo, las lenguas de los necios.
Ven, Teodora. La sombra de mi madre
posa en tu frente inmaculada un beso...
¡Adiós!... Me pertenece... Que en su día
a vosotros y a mí nos juzgue el Cielo.

méritos por saber que debe sus encantos a la Naturaleza y no a su arbitrio, sino que, por el contrario, la habrá estimado más *cuanto más natural sea*. Y, sin embargo, entre una belleza natural y otra más o menos *retocada*, no hay duda de que interviene más la voluntad de serlo o parecerlo en esta última (1).

César Camargo y Marín,
Abogado fiscal de la Audiencia de Jaén.

Se notará que es más concisa y enérgica la frase en el primer ejemplo que en el segundo por tener, forzosamente, que ir más diluido el pensamiento en un verso más largo.

Más claro: la concisión está en razón directa con la energía de la frase... Supongamos, v. gr., un preceptor que reprende a un alumno porque tiene, contra las reglas de la urbanidad, una pierna sobre la otra en clase. Si le dice: «haga usted el favor de poner bien esa pierna», la frase es muy correcta y cortés, pero no enérgica. Será más enérgica si le dice: «Ponga usted bien esa pierna», y más aún si exclama simplemente: «¡Esa pierna!»

Igual ocurre cuando don Juan dice a Centellas que miente, y éste le contesta:

. . . . ¡Esa palabra, don Juan!

La medida, cesura y acentuación de un verso endecasílabo le hubiese obligado a decir:

«Esa palabra retirad, don Juan.»

que es sin duda lo que quiere decirle: que retire esa palabra o que le ofende:

«Con esa frase me ofendéis, don Juan»

que no se la tolera, etc..., con lo que el pensamiento quedaría más completo, pero perdería energía la frase como queda demostrado.

(1) Una prueba de que este gran acierto de Zorrilla es más espontáneo que meditado es que, si hemos de creer lo que dice en sus *Memorias del tiempo viejo*, las décimas «del sofá» no son propias para la escena que debe desarrollarse, cuando luego demostraremos que no pueden ser más oportunas.

De todos modos, resultan interesantes las precedentes observaciones, que no creo hayan sido advertidas aún por ningún crítico.

Hesperia *no opone en el orden abstracto de las ideas limitación alguna a sus redactores y colaboradores, y no se hace responsable, por tanto, de ellas.*

Imprenta Helénica. Pasaje de la Alhambra, 3, Madrid.